

Een formele analyse van *Barry Lyndon*

Over esthetische verdichting in film

Maarten Coëgnarts & Peter Kravanja

Barry Lyndon (1975) neemt binnen het oeuvre van de Amerikaanse regisseur Stanley Kubrick de plaats in tussen *A Clockwork Orange* (1971) en *The Shining* (1980). Hoewel geen onverdeeld commercieel en kritisch succes bij zijn oorspronkelijke release, wordt de film tegenwoordig gewaardeerd als een werk van esthetische dichtheid en picturale intensiteit.

De film is gebaseerd op de roman *The Luck of Barry Lyndon* (1844) van de Engelse schrijver William Makepeace Thackeray en vertelt de op- en neergang van de Ierse avonturier en opportunist Redmond Barry tegen de achtergrond van de zevenjarige oorlog (1756-1763) en de heerschappij van George III en Frederik de Grote. De film kent een sterk symmetrische en rechtlijnige opbouw. Het eerste deel toont hoe Redmond Barry van verbannen knaap en soldaat in het Britse en Pruisische leger opklimt tot man van adel en de stijl en titel verwerft van Barry Lyndon. Het tweede deel behandelt de ongelukkige relatie met zijn stiefzoon en de tragische omstandigheden en rampspoed die hem overvallen. Naast Ryan O'Neal als de titelheld herkennen we Marisa Berenson als Lady Lyndon, Leon Vitali als de melancholische stiefzoon Lord Bullingdon, die een ziekelijke band met zijn moeder had, Murray Melvin als kapelaan Samuel Runt en Patrick Magee als Chevalier de Balibari, de beroepsgokker die Redmond inwijdt in de hogere aristocratische kringen.

Volgens de Duitse perceptiepsycholoog en kunstfilosoof Rudolph Arnheim (1932/1957) wordt de esthetische ervaring gekenmerkt door een intensiteit en een helderheid die de realiteit niet kan bieden (zie ook Coëgnarts en Kravanja 2012a). We worden door kunst getroffen omdat daar het inhoudelijke en het vormelijke elkaar op een krachtige, evocatieve wijze ondersteunen. Van cruciaal belang hierbij is de notie van *verdichting* of abstractie die ervoor zorgt dat kunst zijn onderwerp weergeeft met een volledigheid die niet in de natuur voorkomt. Ook de Amerikaanse filosoof John Dewey (1934/1987) en de Duitse filosoof Hans-Georg Gadamer (1960/2004) waren een gelijkaardige visie toegedaan. (1) Deze laatste omschreef de bevoorrechte positie van kunst ten opzichte van de realiteit treffend als volgt:

Aesthetic experience is not just one kind of experience among others, but represents the essence of experience per se. [...] In the experience of art is present a fullness of meaning that belongs not only to this particular content or object but rather stands for the meaningful whole of life. [...] The work of art is understood as the consummation of the symbolic representation of life, and towards this consummation every experience already tends. (Gadamer 1960/2004: 60-61)

In deze bijdrage bespreken we deze verdichtende eigenschap van kunst en gaan we concreet op zoek naar de manier waarop de esthetische eenheid zich formuleert in de filmbeelden van *Barry Lyndon*. Zoals mag blijken, is het de verdienste van deze film om te exploreren wat het zou betekenen wanneer aan de uitgedrukte inhoud een harmoniserende en abstracte vorm wordt gegeven, waardoor de beelden de grenzen van concrete voorbeelden overstijgen en de expressie worden van een groter betekenisvol geheel. Meer bepaald wensen we een antwoord te formuleren op de volgende vraag: hoe articuleert de verdichting of abstractie zich in de filmbeelden van *Barry Lyndon* en wat zijn de formele criteria die aan de oorsprong liggen van deze esthetische samenhang tussen vorm



en inhoud die in gebreke blijft in de realiteit? We leggen de antwoorden bloot aan de hand van een formele beeldanalyse. (2)

Verdichting op basis van statische visuele inhoud

De film begint met een statische totaalopname van een romantisch landschap. In de diepte van het beeld, centraal tussen de donkere en diepgroene omkransing van twee bomen, voltrekt zich een duel tussen twee onbewegelijke gestalten in witte hemden. Een pistoolschot volgt, waarop een van de mannen neervalt. Een ironische en afstandelijke commentaarstem bericht ons dat het gaat om de dood van de vader van Redmond Barry.

In deze openingsscène, met directe verwijzingen naar de 18de eeuwse Britse landschapsschilderkunst (denk bijvoorbeeld aan John Constable), introduceert de film meteen een eerste principe dat van toepassing is op talrijke beelden uit *Barry Lyndon*: de statische relatie tussen vorm en inhoud. Dit principe appelleert het sterkst aan de schilderkunst en doet zich voor wanneer de overwegend statische visuele inhoud voor de camera (hier ingevuld door het landschap) resoneert in een gelijkaardige statische vormgeving (*in casu* de immobiliteit van de camera). Door de evocatie van rust, zowel op formeel als inhoudelijk vlak, legt dit principe sterk de klemtoon op compositorische elementen zoals de ordening of groepering van objecten binnen het beeldkader. Zo verraadt de specifieke wijze waarop de duelscène in beeld is gebracht een volledigheid en formele precisie die enkel kunst kan bieden. De diepte wordt opgeroepen door een contrastrijk spel met licht en donker. De donkere bomen op de voorgrond zijn zo geordend en gemodelleerd dat ze het heldere vergezicht van de figuurtjes op de achtergrond lijken te omarmen. Dit staat in een opvallend contrast met het vergezicht dat zich in het midden van het beeld opent. De randen van het beeldkader geven een zorgvuldige structuur aan de concrete visuele inhoud en dragen zo bij tot de esthetische eenheid van het beeld. Naast het landschap en de natuur manifesteert de statische beeldcompositie zich later in de film ook in de verbeelding van de architectuur, de barokke kasteeltuinen, de parken en binnenpleinen. Vaak gaat het om algemene beelden waarbij het statische van de camera volledig wordt ingegeven door de intrinsieke rust van haar onderwerp.

Verdichting op basis van dynamische visuele inhoud

De statische relatie tussen inhoud en vorm hebben we besproken. Vervolgens is ook het principe van *beweging* aan de beurt. In dit geval wordt de vorm gemotiveerd vanuit een dynamische visuele inhoud. Zo heerst er in *Barry Lyndon* een harmonie tussen de fysieke bewegingen van de lichamen voor de camera enerzijds (als deel van de visuele inhoud) en de bewegingen van de camera anderzijds (als deel van de vorm), waarbij de laatste afhankelijk is van de eerste. We bespreken enkele markante voorbeelden.

De film toont een Brits regiment soldaten in rode uniformen. Ze staan opgesteld over de horizontale lijn van het beeld. Een bevel volgt en op de tonen van het militaire marslied *British Grenadiers* marcheren de soldaten naar de kijker toe. De voorwaartse beweging van dit kleurrijke tafereel wordt in beeld gebracht met een achterwaartse zoom totdat het omlijst wordt door de donkere partijen



van het stilstaande en toekijkende publiek op de voorgrond. De beeldgrootte evolueert via een achterwaarts traject van een detailopname naar een algemeen beeld.

In dit voorbeeld situeert de verdichting of abstractie zich op verschillende niveaus. In de eerste plaats is er de abstractie door de perceptuele groepering op basis van *gelijkheid*. Dit principe uit de gestaltpsychologie (zie bijv. Arnheim 1969) stelt dat visuele stimuli die gelijkaardig zijn gemakkelijker worden gegroepeerd in een eenheid. Door de structurele gelijksoortigheid van de rode uniformen en de conformiteit in hun bewegingen

worden de soldaten niet gepercipieerd als verschillende individuen, maar als een coherent patroon of betekenisvol geheel. Denk in dit verband bijv. ook aan de perfect geometrische formaties van de Romeinse troepen in Kubricks *Spartacus* (1960) of de plastische oorlogstaferelen uit Kurosawa's *Kagemusha* (1980) en *Ran* (1985) waarbij elk leger beschikt over een passende kleur. Het esthetische effect van deze beelden wordt voor een groot deel bepaald door het principe van gelijkheid.

In de tweede plaats is er de abstractie als gevolg van de *lensbeweging* van de camera. De talrijke voorwaartse bewegingen van de individuele soldaten voor de camera worden namelijk gebundeld in één gelijke achterwaartse *zoom-out* beweging. Of: in de bewegingen van de individuele lichamen manifesteert zich een schema of patroon dat zich als absolute eenheid laat gelden in de vormgeving. Terwijl de fysieke bewegingen in het beeld toenemen naarmate de afstand tussen voor- en achtergrond vergroot, blijft de beweging van de camera haar eenheid bewaren. Ook later in de film evoceren de beelden een gelijkaardig effect. De film toont Barry's eerste gevechtservaring met een Franse achterhoede. In brede slagorde rukken de Britse troepen aan. Redmond bevindt zich vooraan de linie. Ze worden opgewacht door de witte uniformen van het Franse leger, die een defensieve en statische positie hebben aangenomen. Ditmaal bewegen de rode uniformen niet frontaal in de richting van de camera, maar horizontaal van links naar rechts. De camera verplaatst zich lateraal in overeenstemming met de oprukkende beweging van de soldaten. Ook hier ondergaat de inhoud de abstraherende werking van de vorm. Aanvankelijk neemt de camera enkel de laterale beweging op van Redmond, maar naarmate de beeldgrootte evolueert in de richting van een algemeen beeld door de wijziging van de brandpuntsafstand, worden ook de bewegingen van de andere soldaten opgenomen in de samenballende vorm van de *zoom-out*. Terwijl de informatie in het beeld aan visuele dynamiek wint, bewaart de vorm steeds zijn uniformiteit. De beweging van de camera weerspiegelt de lichamelijke bewegingen in zijn meest schematische en pure vorm. In tegenstelling tot het vorige voorbeeld is de verdichting hier het gevolg van een samengestelde camerabeweging, waarbij een combinatie van verplaatsing en *zoom-out* de verschillende bewegingen voor de camera harmoniseert.



Tot slot, een derde niveau van abstractie openbaart zich zodra de *zoom-out* zich heeft verwijd tot een statisch algemeen beeld. In dit geval wordt de vorm niet langer gemotiveerd vanuit de beweging van de soldaten, maar staat ze in functie van de statische kwaliteit van het publiek op de voorgrond. Op dat moment keren we terug naar het vorige principe en neemt opnieuw het esthetische belang toe van compositie, proportie en symmetrie. Deze keer zijn het niet de omarmende bomen, maar de zorgvuldige verdeling en groepering van de toeschouwers over de volledige breedte van het beeld die het dynamische spektakel, centraal in beeld, omlijst. Merk de symmetrie op. De verhoging links in beeld resoneert in een gelijke verhoging rechts in beeld.

In bovengenoemde voorbeelden, maar ook in de rest van de film, laat de visuele inhoud en de vormgeving zich overwegend beschrijven op een gestileerde en evenwichtige wijze. De orde en balans van datgene voor de camera vertaalt zich op uniforme wijze in de vormgeving. Daarnaast kan de vorm ook gemotiveerd worden vanuit een *gebrek aan inhoudelijke stabiliteit*. Frappant in dit verband is het gevecht met Lord Bullingdon in de concertzaal. In deze scène, meteen ook een kantelmoment in de film waarin Barry's ondergang wordt aangekondigd, verlaat de film de dominante formele en inhoudelijke beheerstheid en maakt ze plaats voor instabiliteit en willekeur. De scène verloopt als volgt. De film toont een kamerorkest, terwijl de muzikanten het adagio spelen uit het concerto voor twee klavecimbels van Johan Sebastian Bach (BWV 1060). Via een panbeweging onthult de camera Lady Lyndon aan het klavecimbel en kapelaan Runt, die de fluit speelt. Er heerst een ingetogen sfeer die volledig wordt ingegeven door de sereniteit van de muziek. Dan gaat de deur achter in de muziekzaal open. Lord Bullingdon treedt de zaal binnen met kleine Bryan aan de hand, de bloedeigen zoon van Redmond. Bryan heeft zich de veel te grote schoenen van zijn stiefbroer eigen gemaakt. Ze verplaatsen zich vervolgens in de richting van het orkest, langs de barokke en geparfumeerde verzameling van luisteraars. Bryans schoenen brengen een klepperend en godslasterend geluid teweeg dat sterk contrasteert met de hemelse muziek van Bach. Bryan lacht trots om het effect dat hij veroorzaakt. De muziek valt stil waarop Lord Bullingdon zijn ongenoegen uit jegens de 'openlijke ontrouw' en 'schaamteloze zwendelarijen' van Redmond. Aangedaan door de woorden van haar zoon verlaat Lady Lyndon met de kleine Bryan snel de zaal. Barry die vooraan zit, heeft zichzelf niet meer onder controle en springt vervolgens op Bullingdon om hem af te ranselen. Met zichtbare moeite en op ietwat komische wijze proberen enkele genodigden de fysieke en bestiale mankracht van Redmond een halt toe te roepen. Opnieuw staat de vormgeving in dienst van de visuele inhoud, waarbij de instabiliteit ervan wordt opgevangen door de onrustige en onzekere aard van de *hand-held* camera. Door het contrast met de rest van de film (orde vs. chaos) krijgen de beelden een onverwachte esthetische intensiteit die als uiting fungeert voor het dramatische hoogtepunt van de film: de komende ondergang van Barry (zie ook Nelissen 1981: 237).



Verdichting op basis van abstracte inhoud

Tot nu toe hebben we de inhoud van *Barry Lyndon* uitsluitend gedefinieerd in uiterlijke en concrete termen. De status van de camera (statisch vs. dynamisch) werd als deel van de vormgeving bepaald door de visuele inhoud van de film (statisch vs. dynamisch). Daarnaast kan de vormgeving ook innerlijk worden beschreven vanuit het bewustzijn van een personage. In dit geval is het niet een concrete inhoud die zich spiegelt in de vorm, maar wel een mentale en dus abstracte inhoud. (3) Een voorbeeld hiervan is de observatie of perceptie, die we hier in navolging van de Britse wiskundige George Spencer-Brown (1969) en de Duitse socioloog Niklas Luhmann (1990) zullen definiëren als een 'operatie van onderscheiden en aanduiden' (Luhmann 1990: 73). Volgens deze auteurs bestaat de observatie, als een bepaalde oriëntatie van ons bewustzijn tot een object, uit twee componenten: 'het maken (in de zin van het hanteren) van een onderscheid en het aanduiden (in de zin van het selecteren) van één pool van het gemaakte onderscheid' (Braeckman 1996: 166). In *Barry Lyndon* vertaalt deze operatie zich onder meer in de scène waarin Lady Lyndon haar man betrapt op overspel. Samen met kapelaan Runt en de jonge Lord Bullingdon wandelen ze in het park. Dan wendt de camera zich plots naar een prieel in de verre diepte van het beeld waar Barry een dienstmeisje omhelst en kust. Deze observatie vanuit het gezichtspunt van Lady Lyndon wordt met een versnelde *zoom-in* in beeld gebracht en kan geïnterpreteerd worden vanuit de emotionele betrokkenheid van het personage. Het onderscheiden van de observatie valt samen met het beeldkader waarbij het aanduiden van één aspect ervan (Redmond met het meisje) wordt gestructureerd in termen van een ruimtelijke beweging langs de dieptelijn. Of vanuit de terminologie van de conceptuele metafoorthorie (Lakoff en Johnson 1980/2003): het abstracte doeldomein van de OBSERVATIE laat zich verhelderen via het concrete brondomein van BEWEGING. Via het *source-path-goal image schema*, dat zich in elke beweging manifesteert, articuleert de observatie van Lady Lyndon zich aan de kijker en biedt de film de mogelijkheid tot tweede-orde observaties. (4) De kijker observeert Lady Lyndon terwijl ze aan het observeren is. Merk nogmaals op dat de lensbeweging niet gemotiveerd wordt door een of andere concrete lichamelijke beweging voor de camera, zoals in de opname van de soldaten. De lensbeweging staat in functie van de observatie van Lady Lyndon als specifieke oriëntatie van haar bewustzijn, en maakt hiervoor gebruik van het lichamelijke schema van de beweging om dit op een metaforische wijze aanschouwelijk te maken. (5)



Van afstandelijke observatie naar lichamelijke affectie: de filmische verbeelding van liefde

Laten we tot slot bij wijze van synthese een voorbeeld bespreken waarin beide types van inhoud (concreet vs. abstract) door de vorm worden ondersteund: de romantische sequentie waarin Lady Lyndon verliefd wordt op Redmond. Deze beeldenreeks, misschien wel de mooiste uit de film, valt uiteen in meerdere opeenvolgende scènes. We beperken ons tot een bespreking van drie ervan: de observatiescène in een kasteeltuin waarin Redmond haar voor het eerst opmerkt, de verleidingscène in de speelzaal, gevolgd door de balkonscène waarin de liefde fysiek wordt bezegeld met een kus.

De eerste scène begint met een kortstondige opname van een vergezicht van een zonovergoten kasteel op een heuvel. Net als in de openingsscène wordt het statische van de camera ingegeven door de inhoudelijke rust van de visuele inhoud voor de camera en wordt het heldere statische tafereel omhelsd door de donkere contouren van gebladerte op de voorgrond. Schuberts pianotrio in mi klein zet in en luidt zo een nieuw hoofdstuk in. De film toont vervolgens een opname van de barokke tuin van het kasteel. De muziek zet zich onvermoeid verder. De blik van de camera verplaatst zich van links naar rechts, evenwijdig met de horizontale lijn van de balustrade van het balkon op de voorgrond. De camera beweegt onafhankelijk van de lichamen in beeld. Twee vrouwen en een man verplaatsen zich via een trap naar de voorgrond, een oudere heer zit alleen en onbeweeglijk aan een tafeltje en nog twee andere mannen kruisen de laterale beweging van de camera. De camera weigert deze acties te ondersteunen en evoceert zo een afstand en een moment van beschouwing die perfect aansluiten bij de distantiërende commentaarstem van de vertellende instantie. Dan houdt de camera halt. Tegen de balustrade zitten Redmond Barry en Chevalier de Balibari aan een tafeltje. De eerste wordt rechts in beeld gebracht, de tweede links. De symmetrie tussen beiden is opmerkelijk. Ze worden allebei in profiel gefilmd waarbij de lichaamshouding van de ene correspondeert met de lichaamshouding van de andere. Gelijktijdig keren ze hun blik naar de tuin, waar zich, in het midden van het beeld en tussen beide heren in, een vergezicht openbaart van Lady Lyndon, in het gezelschap van haar echtgenoot Sir Charles Lyndon die in een rolstoel zit, hun zoon, de jonge Lord Bullingdon, en kapelaan Samuel Runt. Naar analogie met de overspelscène krijgt de observatie van Redmond metaforisch gestalte via een subjectieve *zoom-in* beweging waarbij het selecteren van Lady Lyndon als het object van zijn aandacht wordt gestructureerd in termen van een voorwaartse ruimtelijke beweging. (6) De camera plaatst zich niet langer buiten de actie, maar wordt nu bepaald door de

directe visuele ervaring van Redmond. Deze subjectiviteit wordt meteen daarop bevestigd door een objectieve, frontale opname van het gezicht van Redmond. De *zoom-in* wordt gekoppeld aan de blik van de protagonist.

De tweede scène toont beide partijen aan een speeltafel. Door het kaarslicht wordt het beeld gedomineerd door zwoele oranje kleuren. Tegenover Redmond zit Lady Lyndon, naast haar kapelaan Runt. Deze keer is het niet de beweging van de camera, maar zijn het de montage en de beeldgrootte die als filmische parameters optreden om de oplaaierende liefde en de hartstocht tussen beide personages als abstracte inhoud vorm te geven. De scène is opgebouwd uit een alternerende beeldwisseling van statische opnames waarbij de blikken van Redmond en Lady Lyndon elkaar beurtelings afwisselen. Om de stijgende begeerte tot uiting te brengen, maakt de film gebruik van het schema van *centrum en periferie* (Johnson 1987: 124-125; Deane 1995). Dit schema kent zijn fysieke oorsprong in de ervaring van het lichaam als centrum en het perceptuele veld als periferie en stelt dat een waargenomen object aan intensiteit wint naarmate het het centrum (be)nadert. Hoe kleiner de afstand ten opzichte van het centrum, hoe groter het potentieel voor interactie en intimiteit (en vice versa). In *Barry Lyndon* wordt dit effect verkregen door wijziging van de beeldgrootte. Naarmate de scène vordert en de passie toeneemt, neemt de afstand tussen de camera en de personages geleidelijk aan af. Hierdoor lijkt het alsof ze elkaar fysiek benaderen, terwijl hun positie voor de camera onveranderd blijft. Hoewel de personages dus onbeweeglijk blijven zitten op hun stoel, wordt door de reductie van de beeldgrootte de suggestie gewekt van lichamelijke intimiteit. Gelijkaardig aan de observatie wordt de liefde als abstracte inhoud metaforisch gestructureerd in termen van een schema dat teruggrijpt naar onze gedeelde lichamelijke ervaringen. De scène eindigt met Lady Lyndon die meedeelt dat ze buiten een luchtje gaat scheppen. Met deze woorden wordt de volgende scène aangekondigd.

De film toont Lady Lyndon in profiel terwijl ze op de tonen van Schubert schijnbaar onbeweeglijk voortschrijdt naar de rand van een balkon. De beelden zijn bevangen met een intiem nachtelijk blauw dat afstraalt op de statige en stille kracht van het marmer en de witte kleur van haar barokke kleding. De beweging van haar lichaam spiegelt zich in een panbeweging naar rechts. De beweging van de camera wordt opnieuw gemotiveerd door een concrete beweging in het beeld. Lichaam, muziek en camerabeweging vullen elkaar op harmonieuze wijze aan en bereiken zo een moment van esthetische verdichting. Wanneer ze de rand bereikt, volgt een nieuw beeld, ditmaal van haar voorzijde. Achter haar, doorheen de hoge glazen deuren, passeert Redmond. De zwoele oranje kleuren van het kaarslicht in de speelzaal contrasteren met het blauw van de avondschemering. De film gaat vervolgens over tot een opname van Redmond in profiel. Hij begeeft zich in de richting van Lady Lyndon. Zijn ritme wordt gesimuleerd door een laterale en evenwijdige verplaatsing van de camera. Conform de intrede van Lady Lyndon wordt de beweging van de camera bepaald door de concrete visuele inhoud. Merk de wijziging in beeldgrootte op. Waar zij nog voluit in beeld werd gebracht, is de afstand van de camera tot Redmond gehalveerd. De beeldgrootte anticipeert zo reeds hun lichamelijke ontmoeting. Een te grote afstand zou immers resulteren in een overdaad aan ruimte die ten koste zou zijn gegaan van de door de film beoogde intimiteit. Langzaam nadert Redmond Lady Lyndon en beide personages worden nu samengebracht in een statisch beeld. Ze draait zich om. Beiden kijken elkaar aan, waarna Redmond haar hand grijpt, subtiel naar voren leunt en haar op de mond kust. Waar deze lichamelijke intimiteit in de voorgaande scène nog op een metaforische wijze werd aangekondigd via het schema van centrum en periferie, wordt ze nu letterlijk gerealiseerd. De strijkers uit de muzikale begeleiding bereiken nu een romantisch hoogtepunt.

Zonder exhaustief te willen zijn, kunnen we samenvattend stellen dat de eenheid van *Barry Lyndon* zich laat gelden op twee niveaus, overeenkomstig de aard van de inhoud van de film. Ten eerste is er de eenheid ingegeven door de visuele inhoud van de filmbeelden. Deze berust op een harmonie en gelijkenis tussen enerzijds de dynamische of statische kwaliteit van de vormgeving en anderzijds de dynamische of statische kwaliteit van het gefilmde. Ten tweede is er de eenheid op basis van een abstracte of mentale inhoud. In dit geval wordt de vormgeving niet gemotiveerd door een of andere

concrete gebeurtenis voor de camera, maar weerspiegelt de vorm, als een verzameling van formele keuzes, op een overdrachtelijke wijze de innerlijke en onzichtbare leefwereld van de filmpersonages. Van belang hierbij is de notie van *image schemas*. Deze preconceptuele patronen van onze lichamelijke ervaring spelen een cruciale rol in het begrijpen van abstracte begrippen zoals liefde en het mentale proces van de observatie. Dit alles, deze synthese, werkzaam op meerdere niveaus, verschaft *Barry Lyndon* een esthetische dichtheid en resonantie die enkel kunst kan bieden.

Voetnoten

- (1) Voor een verdere discussie in verband met de ideeën van Arnheim, Dewey en Gadamer verwijzen we naar het derde hoofdstuk uit *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding* (2007) van Mark Johnson.
- (2) Voor een uitvoerige en uitstekende filmanalyse van *Barry Lyndon* zie ook Nelissen (1981).
- (3) Zie in dit verband ook Coëgnarts en Kravanja (2011).
- (4) *Image schemas* zijn terugkerende, preconceptuele patronen van onze lichamelijke interacties met de wereld. Als zeer schematische gestalten vatten ze de structurele contouren samen van onze sensomotorische ervaringen en onze fysieke handelingen met de dingen. Voor een verdere bespreking zie o.a. Hampe (2005) en Johnson (1987, 2005, 2007).
- (5) Voor andere toepassingen van het SPG-schema in film, zie ook Forceville (2011) en Coëgnarts en Kravanja (2012b).
- (6) Hoewel beide observatiescènes gebruik maken van de zoomlens in voorwaartse richting is de opbouw verschillend. In de observatie van Lady Lyndon gaat het om een semi-subjectieve opname en kijken we mee met het personage van Redmond. Deze blijft aanvankelijk in beeld, met zijn achterhoofd naar de camera gekeerd. In de overspelsceën daarentegen gaat het om een *point-of-view shot* in strikte zin en kijken we rechtstreeks door de ogen van Lady Lyndon. Zie in dit verband ook het onderscheid tussen *partiële ocularisatie door positie* en *directe POV-ocularisatie* (Bekaert 2007).

Bibliografie

- Arnheim, Rudolf. *Film as Art*. Berkeley, CA: University of California Press, 1957. Oorspronkelijke Duitse versie: *Film als Kunst*, Berlijn: Rowohlt, 1932.
- Arnheim, Rudolf. *Visual Thinking*. Berkeley, CA: University of California Press, 1969.
- Bekaert, Marc. 'Ocularisatie en point of view in de film herbekeken', p. 15-55 in: Luc Pauwels (red.). *Methodisch kijken: Aspecten van onderzoek naar film- en beeldcultuur*, Leuven: Acco, 2007.
- Braeckman, Antoon. 'De autopoiesis van wetenschap. Luhmanns wetenschapstheoretisch constructivisme', in: *Tijdschrift voor Sociologie*, Vol. 17, nr. 2, 1996, p. 163-185.
- Coëgnarts, Maarten en Kravanja, Peter. 'Een Sartriaanse analyse van *Providence*: Filmesthetische en fenomenologische beschouwingen over verbeelding en waarneming', in: *CineMagie*, nr. 277, 2011, p. 71-75.
- Coëgnarts, Maarten en Kravanja, Peter. 'Rudolph Arnheim over de geluidsfilm', in: *CineMagie*, nr. 278, 2012a.
- Coëgnarts, Maarten en Kravanja, Peter. 'Image Schemas in Film', in: *CineMagie*, nr. 278, 2012b.
- Deane, Paul D. 'Metaphors of Center and Periphery in Yeats' *The Second Coming*', in: *Journal of Pragmatics*, vol. 24, 1995, p. 627-642.
- Dewey, John. *Art as Experience*, in Jo Ann Boydston (red.), *The Later works, 1925-1953*, Vol. 10, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1934/1987.
- Forceville, Charles. 'The Journey Metaphor and the Source-Path-Goal Schema in Agnès Varda's Autobiographical Gleaning Documentaries', p. 281-297 in: Monika Fludernik (red.). *Beyond Cognitive Metaphor Theory: Perspectives on Literary Metaphor*, Londen: Routledge, 2011.
- Gadamer, Hans-Georg. *Truth and Method*. Londen: Continuum, 1960/2004.
- Hampe, Beate. 'Image Schemas in Cognitive Linguistics: Introduction', p. 1-12 in: Beate Hampe (red.) *From Perception to Meaning: Image Schemas in Cognitive Linguistics*. Berlijn: Mouton de Gruyter, 2005.
- Johnson, Mark. *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- Johnson, Mark. 'The Philosophical Significance of Image Schemas', p. 15-33 in: Beate Hampe (red.). *From Perception to Meaning: Image Schemas in Cognitive Linguistics*. Berlijn: Mouton de Gruyter, 2005.
- Johnson, Mark. *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.
- Lakoff, George en Johnson, Mark. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press, 1980/2003.
- Luhmann, Niklas. *Die Wissenschaft der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.
- Nelissen, Ivo. *Stanley Kubrick: De hoop van een pessimist*. Wetteren: Universa, 1981.
- Spencer-Brown, George. *Laws of Form*. Londen: Allen & Unwin, 1969.

GB - VS / 1975 / 184 min. / Regie: Stanley Kubrick / Scenario: Stanley Kubrick naar de roman *The Memoirs of Barry Lyndon, Esq.* van William Makepeace Thackeray / Fotografie: John Alcott / Muziek: Leonard Rosenman / Montage: Tony Lawson / Productie: Stanley Kubrick / Vertolking: Ryan O'Neil (Barry Lyndon), Marisa Berenson (Lady Honoria Lyndon), Murray Melvin (Dominee Samuel Runt) e.a. / FM 232, CM 110 / Distributie: Warner Home Video.